



**You have downloaded a document from**  
**RE-BUŚ**  
**repository of the University of Silesia in Katowice**

**Title:** "Człowiek w teatrze kultury - o "Królu Obojga Sycylii" Andrzeja Kuśniewicza

**Author:** Elżbieta Dutka

**Citation style:** Dutka Elżbieta. (2007). Człowiek w teatrze kultury - o "Królu Obojga Sycylii" Andrzeja Kuśniewicza. W: E. Kosowska, A. Gomółka, E. Jaworski (red.), "Antropologia kultury - antropologia literatury : na tropach koligacji" (S. 209-222). Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIWERSYTET ŚLĄSKI  
W KATOWICACH



Biblioteka  
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki  
i Szkolnictwa Wyższego

Elżbieta Dutka

Uniwersytet Śląski, Katowice

## Człowiek w teatrze kultury – o *Królu Obojga Sycylii* Andrzeja Kuśniewicza

*Król Obojga Sycylii* jest jednym z najbardziej cenionych utworów Andrzeja Kuśniewicza<sup>1</sup>. Powieść doczekała się wielu interpretacji, przede wszystkim została uznana za utwór reprezentatywny dla galicyjskiego nurtu w literaturze polskiej<sup>2</sup>. Przedstawiający ostatnie chwile c.k. monarchii *Król Obojga Sycylii* wykracza poza anegdotyczny wymiar habsburskiego mitu, stawia pytania o głębszy sens tego doświadczenia w historii Europy.

Pragnę zaproponować spojrzenie na utwór Kuśniewicza z punktu widzenia antropologii literatury. We współczesnych badaniach literackich taka perspektywa nabiera coraz większego znaczenia<sup>3</sup>, a wynika (między innymi) z przeko-

---

<sup>1</sup> A. Kuśniewicz: *Król Obojga Sycylii*. Warszawa 1970. Korzystam z wydania trzeciego (Warszawa 1980), w artykule cytaty z powieści oznaczam bezpośrednio w tekście głównym, stosując skrót KOS.

<sup>2</sup> O „galicyjskości” prozy Kuśniewicza piszą m.in.: M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość. Twórczość Andrzeja Kuśniewicza na tle epoki*. Warszawa 1987, s. 161–173; B. Hładczek: *W galicyjskim świecie Andrzeja Kuśniewicza*. W: Idem: *Kresy w literaturze polskiej XX wieku. Szkice*. Szczecin 1993, s. 125–133; A. Jamrozek-Sowa: *Wspólnota galicyjska. Obraz społeczności kresowej w powieściach galicyjskich Andrzeja Kuśniewicza*. W: *W stronę współczesności. Studia i szkice o literaturze polskiej po 1939 roku*. Red. Z. Andres. Rzeszów 1996, s. 205–225; W. Paźniewski: *Literacka kariera Galicji*. „Polityka” 1978, nr 17, s. 9; E. Wiegandt: *Austria felix czyli o micie Galicji w polskiej prozie współczesnej*. Poznań 1997, s. 81–109; A. Woldan: *Mit Austrii w literaturze polskiej*. Przeł. K. Jachimczak, R. Wojnakowski. Kraków 2002.

<sup>3</sup> E. Kosowska pisze, że najczęściej spotykana obecnie jest opcja interpretacyjna stymulowana antropologią filozoficzną, gdyż jej zaletą jest fakt, że „szanując tak niezbywalne w literaturoznawstwie wartości, jak oryginalność i arcydzielnność”, pozwala kierować uwagę na „uniwersalny wymiar badanego utworu”. E. Kosowska: *Kultura, literatura, antropologia*. W: Eadem: *Antropologia literatury. Teksty, konteksty, interpretacje*. Katowice 2003, s. 19.

niania, że literatura jest „sztuką artykulacji ludzkiego doświadczenia w całej jego różnorodności i specyfice”<sup>4</sup>. Jednak próba zdefiniowania antropologii literatury napotyka na wiele trudności. Najczęściej tego typu opcja badawcza zbliża się do antropologii kulturowej bądź filozoficznej. W pierwszym przypadku oznacza to zwrócenie uwagi na kontekst kulturowy, w drugim – skłania do analiz bardziej uniwersalnych<sup>5</sup>. Przez antropologię literatury rozumie się także wpisane w dzieło literackie wyobrażenia na temat człowieka, jego doświadczania świata, sytuacji egzystencjalnej, duchowo-cieleśnej natury itp. Antropologia literacka nie jest zatem zbiorem poglądów autora, lecz „implikacją poetyki utworu, to znaczy historycznie zmiennych konwencji literackich służących reprezentacji ludzkiego doświadczenia”<sup>6</sup>. W interpretacji powieści Kuśniewicza różne odcienie antropologii literatury wydają się pomocne. „Antykwaryczny” obraz kultury Austro-Węgier w przededniu I wojny światowej przedstawiony w *Królu Obojga Sycylii* zachęca do analizy kontekstu kulturowego, natomiast sposób kreacji bohatera, zabiegi stylistyczno-kompozycyjne i rozwiązania narracyjne tworzą swoistą koncepcję antropologiczną. Przesłanki do takiego postępowania badawczego można odnaleźć także w postawie autora. Kuśniewicz pisze o kulturze, którą zna z autopsji. W rozmowie z Wojciechem Wiśniewskim pisarz przyznał się, że nie potrafi pisać o rzeczach, których nie widział, których sam nie poznał<sup>7</sup>. Oczywiście, badając świat przedstawiony utworów Kuśniewicza, należy uwzględnić fikcję, groteskę, przetwarzanie rzeczywistości. Z punktu widzenia antropologii literatury interesujące są poszukiwania odpowiedzi na pytanie o związki tych artystycznych wyborów z przedstawianą koncepcją człowieka i kultury. Na podstawie lektury twórczości oraz wypowiedzi pisarza można także mówić o wrażliwości antropologicznej autora *Witraża*. Pisarz mówił wprost o swoich zainteresowaniach:

Cóż ja mam do powiedzenia o człowieku w porównaniu z Freudem i Jungiem na przykład? Próbuję po prostu ocalić od zapomnienia mój mały świat i pewne rzeczy z moich okolic, nie tylko geograficznych, ale i duchowych...<sup>8</sup>

<sup>4</sup> R. Nycz: *O przedmiocie studiów literackich dziś*. „Teksty Drugie” 2005, nr 1/2, s. 184.

<sup>5</sup> W pracach E. Kosowskiej antropologia literatury oznacza interpretację uwzględniającą kontekst kulturowy utworu, a więc skupienie uwagi na tym, co nie jest wyjątkowe, ale stanowi próbę zrozumienia „istotności, odrębności, specyfiki i tożsamości związków człowieka z kulturą”. Taka interpretacja jest nastawiona na rekonstrukcję (na bazie tekstu literackiego) tych elementów kontekstu kulturowego, w których osadzone są elementy tradycji. E. Kosowska: *Kultura, literatura, antropologia...*, s. 20.

<sup>6</sup> M. Rembowska-Płuciennik: *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*. Kraków 2004, s. 9.

<sup>7</sup> W. Wiśniewski: *Lekcje polskiego*. Warszawa 1993, s. 173–174.

<sup>8</sup> Z okolic geograficznych i duchowych. Rozmowa z A. Kuśniewiczem. W: K. Nastulanka: *Sami o sobie. Rozmowy z pisarzami i uczonymi*. Warszawa 1975, s. 291.

„Mój mały świat” jest tu utożsamiany z konkretną przestrzenią i czasem, jednak w kolejnych zdaniach Kuśniewicz zwraca uwagę także na uniwersalny wymiar swojej twórczości, podkreślając, że interesuje go

człowiek, który znalazł się w jakiejś sytuacji historycznej. Właśnie nie ja, ale ktoś [...], interesuje mnie indywidualność i przymus zewnętrzny, bezradność człowieka w stosunku do świata. W różnych kontekstach i w różnych przekrojach.<sup>9</sup>

Większość badaczy rozpoczynało interpretację *Króla Obojga Sycylii* od uwag na temat czterech początków tej powieści<sup>10</sup>, ja natomiast pragnę rozpocząć od zakończenia, gdyż to na ostatnich stronach utworu zamieszczona jest istotna wskazówka interpretacyjna:

I na tym mogłaby zakończyć się opowieść o kilku upalnych dniach lata, o ostatnich godzinach kończącej się epoki, o śmierci wieku dziewiętnastego, stulecia wielkich nadziei i wielkich rozczarowań. Rodzaj ballady o martwym już Obojnakiem Królestwie i czasie bezpowrotnie minionym. Lecz wróćmy jeszcze na akt ostatni.

KOS, s. 208

W przytoczonym cytacie znajdują się zarówno określenia dotyczące formy utworu: „ballada”, „akt”, jak i tematu: „kilka upalnych dni lata”, „ostatnie godziny epoki”, „martwe królestwo” i „czas miniony”. Balladowość tej powieści (a także *Korupcji*, *Eroiki* i *W drodze do Koryntu*) eksponował Kazimierz Wyka, który proponował dla tych utworów osobną nazwę: „c.k. ballado-powieści”. Zdaniem badacza, książki Kuśniewicza są w rozległym sensie terytorialnym oraz kulturowym cesarsko-królewskie, zanurzone w legendzie monarchii, charakteryzuje je także „balladowe, bynajmniej nie powieściowe zamykanie fabuły i narracji”<sup>11</sup>. *Króla Obojga Sycylii* nazywa Kazimierz Wyka „najbardziej ballado-powieścią”. W utworze określenie „ballada” występuje wielokrotnie, np. samobójstwo bohatera jest nazwane „nieuniknionym

<sup>9</sup> Ibidem, s. 293–294.

<sup>10</sup> A. Łebkowska uważa, że kolejne próby rozpoczęcia narracji sytuują *Króla Obojga Sycylii* w konwencji powieści „w trakcie pisania, powieści-brulionu”, nie przedstawiają natomiast różnych zdarzeń ani sposobów opowiedzenia tej samej fabuły. A. Łebkowska: *Andrzej Kuśniewicz – palimpsesty pamięci*. W: E a d e m: *Fikcja jako możliwość. Z przemian prozy XX wieku*. Kraków 1991, s. 130–131. M. Dąbrowski pisze, że Kuśniewicz rozpoczyna powieść od „czterech »przemiarek« opisu, z których każda dzieje się gdzie indziej i dotyczy innego wątku opowiadania. Każda z tych historii wydaje się z jakiegoś punktu widzenia, dla kogoś gdzieś ważna i dlatego godna jest odnotowania”. M. Dąbrowski: *Dekadentyzm współczesny. Główne idee, motywy i postawy modernistyczne w polskiej i niemieckojęzycznej literaturze XX wieku*. Izabelin 1996, s. 203. Zob. także: J. Jarzębski: *Andrzej Kuśniewicz – historia Fausta*. W: Idem: *Powieść jako autokreacja*. Kraków 1984, s. 227–274; K. Wyka: *C.k. ballado-powieści*. W: Idem: *Nowe i dawne wędrowki po tematach*. Warszawa 1978, s. 291.

<sup>11</sup> K. Wyka: *C.k. ballado-powieści...*, s. 296.

fatalnym końcem ballady" (KOS, s. 209). Ten gatunek wiąże się przede wszystkim z romantyzmem, jako wypowiedź humorystyczno-satyryczna ballada jest także jednym z typowych gatunków literatury *biedermeieru*<sup>12</sup>. Z popularnym w kulturze niemieckiej pierwszej połowy XIX wieku stylem łączy książkę Kuśniewicza zainteresowanie sztuką użytkową, a także kulturą mieszczańską. Powieść nie jest oczywiście balladą w ścisłym genologicznym tego słowa znaczeniu. To określenie trzeba raczej traktować w tym przypadku metaforycznie. Słowo „akt” sugeruje, że mamy do czynienia z balladą, w której szczególną funkcję spełniają czynniki dramatyczne<sup>13</sup>. Takich wskazówek w powieści jest więcej: siostra bohatera mówi o „tle” i „kulisach” (KOS, s. 71), sposób opisu przedmiotów w powieści sprawia, że przypominają one teatralne rekwizyty (np. „kokieteryjna” laseczka ojca Emila, która odgrywa istotną rolę w charakteryzowaniu tej postaci – KOS, s. 18; „Historyczny rekwizyt ich dzieciństwa. Laska – świadek. Laska – berło. Laska – pastorał” – KOS, s. 160), bądź kostiumy (suknia Elżbiety w modnym kolorze ciemnego fioleto, zwanym „solferino” czyni z niej kobietę – KOS, s. 53–54), przestrzeń przedstawiona staje się scenografią i dekoracjami („żałobne dekoracje rytuału” – KOS, s. 99–100). W powieści Kuśniewicza nie tylko zastosowana jest terminologia teatralna oraz zaprezentowany wątek związany z tym rodzajem sztuki, dramatyzacja powieści ujawnia się także w zabiegach kompozycyjnych. W *Królu Obojga Sycylii* można wyróżnić dwie płaszczyzny: powszechną – dzieje monarchii, koniec epoki, „śmierć wieku dziewiętnastego”, i prywatną – losy Emila, a szczególnie kilka ostatnich upalnych dni z jego życia (KOS, s. 208). Przenikanie się tych płaszczyzn wiąże się z przyjętą w powieści koncepcją przedstawiania przeszłości:

Fakty te wydadzą się na pozór nie powiązane w jakąś logiczną całość, a tym mniej – wzajemnie uwarunkowane. Tak jednak, jak się zdaje, nie jest. Każdy z nich istniał, zdarzył się w czasie ściśle realnym, i przez to na zawsze utrwalił. Niczego nie sposób zmienić w minionym, nie można wyrwać ani pominąć. Przeszłość jest bowiem niepodzielna. Nie jest wykluczone, chociaż dowodów na to nie ma i być nie może, iż brak którejkolwiek cząstki mógłby zmienić całkowicie późniejszy tok wypadków w skali publicznej oraz prywatnej. Domniemanie to nie jest aż tak absurdalne, jak by się wydawało. Ważność i nieważność jest bowiem względna.

KOS, s. 6–7

Równorzędność faktów publicznych i prywatnych podkreśla technika symultanizmu<sup>14</sup>, a także często przywoływane podobieństwo losów bohatera i mo-

<sup>12</sup> *Słownik terminów literackich*. Red. J. Sławiński. Wrocław 1989, s. 62.

<sup>13</sup> O czynnikach dramatycznych w strukturze ballady pisał I. Opacki: *Ballada literacka – opis gatunku*. W: Idem: *Odwrócona elegia. O przenikaniu się postaci gatunkowych w poezji*. Katowice 1999, s. 191–312.

<sup>14</sup> S. Wyślouch: *Problematyka symultanizmu w prozie*. Poznań 1981.

narchii, pojawiające się na przykład w następujących rozważaniach samego Emila:

„[...] obojnakość w nazwie zmarłego przed laty królestwa zawiera w sobie zarodek, przecucie i wyrok śmierci; nasza monarchia jest również obojnaka w nazwie: austro-węgierska; i w rodzie cesarskim: habsbursko-lotaryńska, a i ja sam...”.

KOS, s. 27

Zbadanie tych dwóch płaszczyzn pozwala dostrzec w *Królu Obojga Sycylii* współistnienie elementów lirycznych, epickich i dramatycznych, ale także wpisana w ten utwór koncepcję kultury i człowieka.

Akcja powieści Kuśniewicza rozgrywa się w Białej Cerkwi. W tej pogranicznej miejscowości w tajemniczych okolicznościach ginie Cyganka, a wkrótce po tym wydarzeniu Emil R. targa się na swoje życie. Jednocześnie przygotowania wojenne w miejscowym garnizonie zwiastują koniec epoki Austro-Węgier. W leżącym na lewym brzegu Dunaju miasteczku mieszkają Węgrzy, Serbowie, Słowacy, Rumuni, Rusini, Chorwaci, Czesi, Cyganie, Żydzi, a także żołnierze pochodzący z różnych obszarów monarchii, stacjonujący w miejscowym garnizonie. Claudio Magris (autor pracy o micie habsburskim we współczesnej literaturze austriackiej<sup>15</sup>) w powstałym w roku 1986 przewodniku – eseju zatytułowanym *Dunaj* – pisze, że Biała Cerkiew rodzi pytania o rolę „myślenia wieloma narodami”, które może być jednoczącą syntezą, ale także bezładnym nadmiarem, sposobem na „bycie bogatym lub też bycie Nikim”<sup>16</sup>. W utworze Kuśniewicza ważną rolę odgrywają różne nazwy tego miasteczka oraz informacje o jego wielokulturowości:

<sup>15</sup> C. Magris: *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg 1966.

<sup>16</sup> „W dawnym rozkładzie kolejowym cesarstwa habsburskiego z 1914 roku miasto występuje jako Fehértemplom, według kryterium stosowania nazwy dominującej na danym terenie; miasto, dziś jugosłowiańskie, stanowiło część królestwa Węgier. Dzisiaj na oficjalnych trójjęzycznych napisach widnieje: Bela Crkva, Fehértemplom, Biserica Albă – czyli nazwy serbska, węgierska i rumuńska; niemieckie miano Weisskirchen niemal zniknęło. Są tu kościoły katolickie, protestanckie, rosyjsko-, grecko- i rumuńsko-ortodoksyjne [...]”. C. Magris: *Dunaj*. Przeł. J. Ugniewska, A. Osmólska-Mętrak. Warszawa 1999, s. 289. Magris przywołuje utwory pisarzy niemieckich i serbskich związane z tym miastem. Autor *Dunaju* przypomina również opinię przyjaciela autora *Króla Obojga Sycylii* – Stanisława Jerzego Leca, który patrząc na prawy brzeg Dunaju w stronę Belgradu, mówił, że tam, gdzie się znajduje, czuje się jeszcze w domu, a na drugim brzegu rzeki rozpoczyna się już dla niego ziemia obca. Włoski badacz wspomina także Andrzeja Kuśniewicza, który w swoich powieściach – jak pisze Magris – „pełnych autentyzmu i zwróconych ku przeszłości, ukazał rozkład podwójnej monarchii”. C. Magris: *Dunaj*..., s. 324–327.

Miasto Fehértemplom w komitacie Temes, [...], wedle ostatniego spisu ludności zamieszkiwało 10 107 mieszkańców z przewagą Niemców – około 65 procent, gdy inne grupy ludnościowe można podzielić następująco; Izraelitów – około 6 procent, Węgrów obrządku ewangelickiego i rzymskokatolickiego – 21 procent, Serbów oraz Cyganów – reszta, to jest około 8 procent.

KOS, s. 61

Biała Cerkiew jest miejscem spotkania różnych kultur i jednostek, sceną, na której rozgrywa się ostatni akt dramatu epoki i bohatera.

Obraz Austro-Węgier w *Królu Obojga Sycylii* uzupełniony został spojrzeniem z centrum – we wspomnieniach Emila pojawia się Wiedeń czasów Franciszka Józefa I. Powieściowe opisy są wierne realiom, można je zestawić z wypowiedziami historyków sztuki<sup>17</sup>. *Król Obojga Sycylii* przedstawia wiele nowych form i idei, a także modne miejsca, stroje, lektury i zjawiska artystyczne. Przeplatają się przy tym wątki arkadyjskie i katastroficzne, obok beztroskiej zabawy ukazane są nastroje dekadencjne, narastają fascynacje śmiercią i rozkładem. Nagromadzenie charakterystycznych motywów, a także częste uwagi autotematyczne sprawiają wrażenie gry konwencjami. W związku z tym powieść Kuśniewicza bywa czytana jako pastisz utworów przywołujących mit habsburski<sup>18</sup>. W tym zabiegu można widzieć zarówno próbę ucieczki z siideł konwencji, jak i podkreślenie sztuczności i teatralności życia<sup>19</sup>. W utworze Kuśniewicza ta cecha świata przedstawionego została szczególnie wyeksponowana, w niej przejawia się kultura chyląca się ku upadkowi. Utwór ukazuje moment przejściowy, subtelnie zarysowuje nadciągający kres. Obok obrazów „przekwitającej moderny” pojawiają się w tym utworze zapowiedzi następnej epoki. Jej symbolem staje się film – nowa sztuka, której miejsce i znaczenie jest jeszcze trudne do ustalenia. Książka

<sup>17</sup> „Wiedeń końca XIX i początku XX wieku stał się wielką kuźnią nowych idei i form artystycznych”. M. Wallis: *Secesia*. Warszawa 1984, s. 82.

<sup>18</sup> E. Wiegandt uważa, że celowa kreacja na modernistycznego artystę pozwala nazwać Emila „metabohaterem”: „tzn. konstrukcją literacką stanowiącą pastisz bohatera modernistycznego. Emil R. oglądał wszystko, co należało do kanonu dzieł wyrażających ducha epoki, znał się na podświadomości, był artystą, a jego teoria i praktyka twórcza zmierzała do syntezy różnych rodzajów sztuki. Jednak najdobitniej o modelowym charakterze tej postaci świadczy wybór problematyki erotycznej, wokół której koncentrują się przeżycia bohatera. W przeżyciach tych łatwo odczytać dwa obiegowe tematy-symbole epoki: Salome i Androgyne”. E. Wiegandt: *Austria felix...*, s. 94–95.

<sup>19</sup> W podobny sposób przedstawia Wiedeń Magris: „Wiedeń jest miejscem, gdzie odbywa się przedstawienie przedstawiania życia”. C. Magris: *Dunaj...*, s. 162–163. Ewa Kuryluk podkreśla charakterystyczne dla stolicy c.k. monarchii „maskowanie świata” – „wszystko jest trochę jak w teatrze, odrobinę na niby”. E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa. Eseje o sztuce i literaturze wiedeńskiej około 1900*. Kraków 1974, s. 45, 47. „Wszystko odbywa się na niby, w rzeczywistości nie dzieje się nic, zarówno komedie, jak i tragedie są jedynie dramatem dusz realizowanym w marzeniach”. Ibidem, s. 49.

Kuśniewiczza pozwala wnikać w kulturę epoki, ale przede wszystkim pokazuje stan wiedzy i świadomości na ten temat charakterystyczny dla ludzi drugiej połowy XX wieku. Informuje o tym cały szereg następujących uwag, które zdradzają swoistą „nadświadomość” narratora, a także są specyficznymi didaskaliaми:

Jesteśmy w epoce przekwitającej secesji, podstarzałej moderny, warto zatem dorzucić dla podmalowania tła tytuły kilku książek w bibliotece oszklonej, mahoniowej, bliższej stylu Marii Teresy niż epoce biedermeieru.

KOS, s. 20, podkr. – E.D.

A zatem wracamy w piękne lata 1899–1900, w autentyczny „fin de siècle”, naznaczony piętnem dekadencji, dumy i radosnej rozpaczony niektórych. [...] Modne bywało „smutne zmęczenie” i przekwit. Istotnie – coś tam za kulisami przekwitało, lecz jak to bywa w naturze i zakwitało zarazem.

KOS, s. 60, podkr. – E.D.

Odwołując się do tytułu znanej pracy Ervinga Goffmana, można powiedzieć, że *Król Obojga Sycylii* przedstawia „człowieka w teatrze życia codziennego”<sup>20</sup>. Płaszczyzna publiczna w tej powieści ukazuje kulturę jako scenę, na której rozgrywa się swoisty spektakl – jednostki rozpoznają swoje role lub gubią się w konwencjach i grze.

Również w kreacji bohatera powieści Emila R. przeważają elementy dramatyczne. Charakterystyczne jest skupienie uwagi na jednej postaci, ograniczenie akcji do kilku dni, a miejsca – do pogranicznego miasteczka. Perspektywę czasową i przestrzenną w powieści rozszerzają wspomnienia głównego bohatera (obejmujące dzieciństwo w Wiedniu na przełomie wieków), lektura kroniki pułku (ukazująca czasy bitwy pod Solferino – rok 1859), itp. Takie zabiegi przypominają techniki stosowane w utworach dramatycznych i w balladach (np. przesuwanie wydarzeń „poza scenę” i wprowadzanie ich pośrednio poprzez dialogi, opowiadania osób, które brały w tych wydarzeniach udział<sup>21</sup>), zastosowane w powieści nasuwają na myśl metaforę życia jako teatru. Powieść ukazuje dramat, w którym główny bohater podejmuje w sposób bardziej lub mniej świadomy kolejne życiowe role: jest nieszczęśliwym kochankiem własnej siostry, niespełnionym artystą i przypadkowym zabójcą młodej Cyganki. Przedstawione realia Wiednia i Białej Cerkwi stanowią tło i scenografię dla występów Emilia R., inni są partnerami w grze. Sposób kreacji postaci Emila pozwala na postawienie kolejnej tezy: bohatera powieści Kuśniewiczza można przyrównać – jak sądzę – do zarysowanej przez

<sup>20</sup> E. Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*. Oprac. i słowem wstępnym poprzedził J. Szacki. Przeł. H. Datner-Śpiewak i P. Śpiewak. Warszawa 2000.

<sup>21</sup> I. Opacki: *Ballada literacka – opis gatunku...*, s. 221–229.



Józefa Tischnera koncepcji człowieka jako istoty dramatycznej<sup>22</sup>. Nie ośmieliłabym się sugerować, że kategorie wypracowane przez polskiego filozofa, a także innych dialogików wpłynęły bezpośrednio na twórczość kowenickiego autora. Nie ma dowodów w tekstach tego twórcy na znajomość pism Lévinasa czy Bubera<sup>23</sup>. Jednak uważam, że sposób patrzenia na świat i człowieka jest podobny. Autor *Filozofii dramatu* pisze, że na początku rodzi się pytanie „kim jesteś?”<sup>24</sup>. Również dramat Emila rozpoczyna się od tego pytania. Poszukiwania własnej tożsamości przez bohatera *Króla Obojga Sycylii* rozpoczynają się od udawania kogoś, kim nie jest:

Kiedyś, dawno temu, lecz nie tak dawno, by można było zapomnieć, istniała moda przebieranek w pewnych środowiskach.

KOS, s. 60

Dziecięce zabawy stanowią przyczynę późniejszego rozdzielenia osobowości bohatera, a także symbolizują przenikniętą fałszem rzeczywistość. Nie są pozbawione sadyzmu – przeczą mitowi dziecięcej niewinności. Inicjatorką tych zabaw jest Lieschen, a obiektem eksperymentów posłuszna i zgodna najmłodsza siostra Detta. Gry ujawniają fascynację siostrą, która zdominuje życie Emila. W procesie uświadamiania bohaterowi własnej roli decydujące znaczenie ma teatr i mit. Momentem zwrotnym w fabule *Króla Obojga Sycylii* jest przedstawienie w wiedeńskim teatrze. Podczas spektaklu *Edyp król* Emil przeżywa moment szczególny:

<sup>22</sup> J. Tischner: *Filozofia dramatu. Wprowadzenie*. Kraków 1998, s. 7.

<sup>23</sup> W tekstach Kuśniewicza i w wywiadach z nim przeprowadzonych nie ma bezpośrednich uwag na temat filozofii dialogu, ale pisarz nie wspomina również o innych nurtach myślenia (rozwijanych na przykład przez de Sade'a, czy Céline'a), które niewątpliwie wpłynęły na jego pisarstwo. W recenzji *Mojej historii literatury* Jerzy Jarzębski zauważa, że ważne są nie tylko te książki, o których autor *Mieszkanin obyczajowych* pisze, ale również te, które pomija milczeniem (J. Jarzębski: *Podróż sentymentalna*. „Pismo” 1981, nr 5/6, s. 175). Kuśniewicz, znając dobrze język niemiecki, mógł także zapoznać się z pismami Martina Bubera i Franza Rosenzweiga jeszcze przed wojną, pisarz przecież był dyplomatą, obracał się w kręgach inteligencji i arystokracji, którym nie były obce nowe idee, również dobrze jest znana fascynacja pisarza kulturą i myślą żydowską (zob. A. Kuśniewicza *Moja historia literatury czy Nawrócenie*). Badacze często zwracają uwagę także na wpływ twórczości Gombrowicza na utwory Kuśniewicza (zob. m.in.: M. Dąbrowski: *Nierzeczywista rzeczywistość...*, s. 189–190, 211, 216; J. Tomkowski: *Pokolenie Gombrowicza. Narodziny powieści XX wieku w Polsce*. Warszawa 2001). Być może właśnie w tych związkach należałoby szukać korzeni podmiotowości i spojrzenia na inność w twórczości kowenickiego autora.

<sup>24</sup> „Na początku dramatu rodzi się pytanie: kim jesteś? Na końcu widnieją dwie przeciwnie sobie możliwości: przeklęty lub błogosławiony. Dramat człowieka toczy się wśród tych możliwości. Co one znaczą? Tego dokładnie nie wiemy. Niewiedza ta nie przeszkadza nam jednak żyć wśród nich, myśleć według nich, wedle nich oceniać innych i siebie”. J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 312.

W łoży Burgtheatru [...] dozna świadomie i uzmysłowi sobie z całą jaskrawością szczęście, jakie dane mu jest przez los, fatum, Ananke – własną swoją odrębność i osobność, wyrastającą niby smukła łodyga trującego storczyka bagiennego (Emila własne przyrównanie ówczesne) z zatajenia grzechu śmiertelnego, w którym tkwi, za życia już potępiony nieodwracalnie, i wtedy, w łoży, siedząc za plecami matki i siostry, szepnie niemal na głos: – Teraz już wiem, już wiem! – powtarzając tamten okrzyk z poprzedniego wieczoru.

KOS, s. 54

Ważny jest tu zarówno kontekst kulturowy – Burgtheater został uroczystie otwarty w 1888 roku, tu na galowych przedstawieniach obecny był w otoczeniu swej świty sam cesarz<sup>25</sup>, jak i psychoanalityczny – dzięki spektaklowi bohater uświadamia sobie swój los, utożsamia się z bohaterem dramatu Sofoklesa do tego stopnia, że kreuje swoje życie na wzór dziejów Edypa<sup>26</sup>. Kazirodcza miłość i przypadkowe zabójstwo są elementami, które mają potwierdzić przyjętą przez bohatera rolę.

W innym miejscu w powieści pojawia się informacja, że łoża i sala Burgtheatru są sceną, na której odbywa się właściwy spektakl, jego bohaterem jest sam Emil i otaczający go ludzie:

Łoża prosceniowa wydziela o tej porze dziwaczną aurę (a jesteśmy już po drugim akcie i sala Burgtheatru przesiąkała mieszaniną przeróżnych zapachów – od perfum po dym z cygar przyniesiony aż tu na ubraniach panów z palarni i kułuarów) ma w sobie coś z miejsca obrzędowego zupełnie innej kategorii niż spektakl, który artyści odgrywają na scenie.

KOS, s. 106

Proces samopoznania przez mit w powieści jest opatrzony swoistym cudzy-słowem. Scena w teatrze i okrzyki Emila wydają się wręcz groteskowe:

Emil uświadomił sobie w łoży Burgtheatru, iż żyje od pewnego czasu permanentnie i świadomie w stanie grzechu śmiertelnego i niewybaczalnego, a co gorsze – w zgodzie z tym stanem potępienia już za życia. Pojmie podstępną radość z tego stanu właśnie na prezentacji *Edypa króla* w zaciemnionej, mrocznej łoży, pełnej dusznego zapachu fiołków cesarskich i poświaty solferino, w kolorze zgubnym i jadowitym, skażonym grzechem, wydobytym z wnętrza sklepowych i ich witryn, przeszczepionym w sposób pozornie niewinny na siostrę. Świadomość ta będzie przyczyną zaznania krótkiej bolesnej euforii młodzieńca imieniem Emil, który wyrazi zgodę na potępienie i kłętwe.

KOS, s. 55

<sup>25</sup> E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 43.

<sup>26</sup> Freud uważał, że mit stanowi krok, dzięki któremu jednostka wyłania się z psychologii grupowej: „[...] pojawienie się samoświadomości zawdzięczamy zdolności myślenia w terminach mitu”. R. Ma y: *Blaganie o mit*. Przeł. B. M o d e r s k a, T. Z y s k. Poznań 1997, s. 64. W powieści Kuśniewicza jednak myślenie w kategoriach mitu jest tylko pozornie zdobyciem samoświadomości – dostrzeżeniem „własnej odrębności i osobności”, w gruncie rzeczy okazuje się kolejną rolę, ucieczką od siebie.

Następnie podczas wizyty w Operze Wiedeńskiej bohater potwierdza swoje wcześniejsze odczucia: „jestem nieodwołalnie skazany i w tym wyroku odczuwam szczęście” (KOS, s. 56).

W centrum dramatu Sofoklesa *Edyp król* (którego przedstawienie ogląda Emil) znajduje się problem poszukiwania prawdy o sobie. Utwór przedstawia stopniowe odkrywanie wiedzy na własny temat, rozwija się w miarę uzyskiwania przez Edypa nowych informacji. Kiedy bohater poznaje tragiczną prawdę o tym, że zabił swego ojca i ożenił się z matką, wydiera sobie oczy – narząd wzroku. Sam skazuje się na wygnanie ze świata widzących, a później zostaje również wygnany z państwa – ten aspekt mitu ukazuje drugi dramat Sofoklesa *Edyp w Kolonos*, w którym starzec medytuje nad swą tragedią i płynącą zeń nauką, dominuje problem winy – odpowiedzialności etycznej i samoświadomości. Ponieważ czyn był niezamierzony – Edyp dochodzi do wniosku, że jest odpowiedzialny, ale nie jest winny. Zdaniem Rolla Maya, *Edyp król* jest mitem nieświadomości – „walką konfrontującą rzeczywistość z mrocznymi i destruktywnymi siłami drzemiącymi w człowieku”, natomiast *Edyp w Kolonos* to mit świadomości, związany z poszukiwaniem sensu i pojednania. Razem dramaty tworzą mit osoby ludzkiej w konfrontacji ze swą własną rzeczywistością<sup>27</sup>. Dramat Emila natomiast polega na tym, że nie staje on do tej konfrontacji, w gruncie rzeczy nie szuka siebie, lecz dopasowuje się do kolejnych ról. Pokazuje to nie tylko wydarzenie podczas przedstawienia *Edypa króla*, ale także informacje na temat przeżyć Emila podczas słuchania *Pieśni Solvejgi* z suity Griega – wówczas bohater odkrywa: „jestem nieodwołalnie skazany i w tym wyroku odczuwam szczęście” (KOS, s. 56) – oraz utożsamienie się Emila z noszącym takie samo imię bohaterem utworu Jana Jakuba Rousseau (KOS, s. 60); i jego odnajdywanie prawdy o sobie na kartach *Tako rzecze Zaratustra* („A więc to wygląda tak. Już teraz wiem. Ktoś powiedział na mój temat wszystko, co można było powiedzieć” – KOS, s. 107). W historii Emila R. powtarza się znany z *Edypa króla* motyw zdobywania wiedzy o sobie. Jednak w tym przypadku to kultura podsuwa wzory, rozwiązania. Emil nie żyje autentycznie, lecz staje się aktorem swojej epoki. Aktorstwo jest tu ucieczką od własnego „ja” – sztuką przedzierzganiania się w innego człowieka, udawania, że jest się kimś innym. Relacje z kulturą nie są w powieści jednoznaczne – z jednej strony umożliwiają jednostce samopoznanie, z drugiej strony sprzyjają samooszukiwaniu, oddalają od prawdy o samym sobie. Nieustannie powracające na płaszczyźnie zarówno językowej, jak i fabularnej porównanie do teatru w *Królu Obojga Sycylii* ukazuje teatralizację życia, wchodzenie w rolę, uczestniczenie w kolejnych aktach historii i własnego dramatu.

<sup>27</sup> Ibidem, s. 74.

Bycie istotą dramatyczną oznacza przeżywanie danego czasu w otoczeniu innych ludzi, odczuwanie ziemi jako sceny pod stopami – czas dramatyczny wiąże ludzi z sobą i ze sceną, na której toczy się dramat<sup>28</sup>. Czas Emila toczy się przede wszystkim między nim a siostrą. W powieści nieustannej analizie poddawane jest dzieciństwo, a szczególnie noc spędzona z siostrą na wyspie. Wówczas Elżbieta, skłaniając brata do wyrzucenia zegarków do morza, mówi:

[...] przestał istnieć czas. Nie będzie ani minut, ani godzin, ani dnia, ani nocy. Nic, rozumiesz mnie? Pór roku chyba również nie będzie. O to mi właśnie szło, żeby nic nie zostało. Żadnego tła, żadnych kulis. Nic. Tylko my dwoje. Ty i ja.

KOS, s. 71

Unieważnienie czasu obiektywnego oznacza opowiedzenie się za jego wymiarem subiektywnym oraz zacieśnienie więzi pomiędzy Emilem i Elżbietą.

Dla ludzi zaangażowanych w przeżywanie dramatu scena życia jest płaszczyzną spotkań i rozstań, „przestrzenią wolności, w której człowiek szuka sobie domu, chleba, Boga i w której znajduje cmentarz”<sup>29</sup>. Otaczający świat jest dla Emila sceną, jednak jego spotkania z innymi mają ograniczony charakter. Warunek konieczny spotkania stanowi bowiem – jak pisze Józef Tischner – przekroczenie samego siebie, wyjście poza siebie po to, by zobaczyć i spotkać innego. Bohater *Króla Obojga Sycylii* jest zbyt skoncentrowany na sobie – dlatego też jego spotkania są powierzchowne, brakuje w nich otwarcia dialogicznego, częste natomiast są ucieczki. Szczególnie uwidacznia się to w relacjach z Elżbietą. Siostra fascynuje Emila, ale równocześnie wywołuje lęk, jest dręczycielką<sup>30</sup>. Emil początkowo ucieka „od widoku”, a następnie przez swoje samobójstwo zrywa „więzy dialogu”. Ucieczka oznacza oddalenie drugiego poza granice doświadczenia intencjonalnego i poza horyzont świata otaczającego. Jednak w takiej ucieczce tkwi paradoks – potwierdza ona

<sup>28</sup> „Wiązanie czasowe ma jakąś przeszłość, trwa w teraźniejszości i dąży ku przyszłości. Czas dramatyczny nie jest – ściśle biorąc – we mnie ani w tobie, lecz jest właśnie między nami. Ma on swoją – sobie tylko właściwą – logikę, która rządzi jego ciągłością i nieodwracalnością. Coś musi się najpierw stać, by coś innego mogło stać się potem. We wszystkim, co staje się potem, znać jakiś ślad tego, co było przedtem. Logiki tej nie można odwrócić. Można wrócić w opuszczone miejsce, można cofnąć słowo wypowiedziane nie w porę, ale nie można cofnąć czasu, który płynie między nami. Ciągłość naszego czasu jest jakby substancją dramatu”. J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 7.

<sup>29</sup> Ibidem, s. 9.

<sup>30</sup> „[...] podczas gdy w literaturze i sztukach plastycznych I połowy XIX w. przewija się miłość, w której stroną czynną był mężczyzna, kobieta zaś stanowiła jedynie bierny obiekt jego igraszek – stosunek, którego apoteozą jest sadyzm – w formie mniej lub bardziej drastycznej, to w jego drugiej połowie stosunek ten zmienia się stopniowo w swoje przeciwieństwo, aż wreszcie okrutną dręczycielką, godną partnerką markiza de Sade staje się kobieta”. E. Kuryluk: *Wiedeńska apokalipsa...*, s. 21–22.

bowiem obecność osoby, od której pragnęło się uciec<sup>31</sup>; im bardziej bohater powieści chce się oddalić od siostry, tym wyraźniejsza jest jej obecność we śnie, w marzeniu i we wspomnieniu. Natomiast zabójstwo Cyganki to zaprzeczenie spotkania, gdyż – jak pisze Tischner – zabójstwo pojawia się u kresu drogi, nie chodzi tu już o do-świadczanie, lecz raczej o od-świadczanie, o odmówienie świadectwa<sup>32</sup>.

Emil ucieka w mit i w sztukę. Przyjmuje rolę artysty – dekadenta. Sztuka jest dla niego rodzajem ucieczki od siebie i od innych:

[...] można od biedy uciec w muzykę, podobnie jak istnieje pojęcie „ucieczki w chorobę” od utrapień dnia.

KOS, s. 29

[...] z pełną świadomością zagłębiał się w podziemne korytarze, szukając w nich kryjówek przed samym sobą.

KOS, s. 120

W marzeniach Emila artysty można dostrzec motywy charakterystyczne dla sztuki przełomu wieków, przede wszystkim ideę syntezy sztuk<sup>33</sup>:

[...] gdyby to móc namalować ilustrując jakimś nokturnem! – czerń muzyczna i srebrne zygaki również muzyczne [...].

KOS, s. 31

[...] spróbować to jakoś ująć w muzyczne ciągi, w akordy i gamy i jednocześnie bezgłośnie (absurd logiczny? Może, ale powoli, powoli – to się tylko tak na pozór wydaje: istnieje, może istnieje cisza muzyczna, gdy napływa kolor zastępujący dźwięki).

KOS, s. 33

Wtedy właśnie, latem 1910, Emil R. decyduje się poświęcić sztuce. Rzuci zamiar studiów prawniczych po maturze w przyszłym roku. Po co mu one? Będzie muzykiem, a może również malarzem. Będzie pisać wiersze. [...] „Należy – pomyśli – stworzyć dzieło będące syntezą muzyki, słów i obrazów. Nie wiem jeszcze, jak to zrobić, lecz podjąłem decyzję. Jedność doznań złączoną akordami muzyki. Obawiam się jednak, że nie podołam zadaniu. Iż nic takiego nie uda mi się nigdy stworzyć...”

KOS, s. 128

Samobójstwo bohatera jest dopełnieniem roli artysty męczennika – jednostki twórczej, która musi uczynić ze swego życia ofiarę<sup>34</sup>. Koniecznym aktem

<sup>31</sup> J. Tischner: *Filozofia dramatu...*, s. 185.

<sup>32</sup> Ibidem, s. 39.

<sup>33</sup> „Całą twórczość artystyczną końca XIX i początku XX wieku cechowała skłonność do zniesienia granic między poszczególnymi sztukami. Malarstwo, poezja i muzyka oddziaływały na siebie wzajem. Szukano analogii, odpowiedniości, *correspondances* między głosami, barwami, światłami, woniami i nastrojami, interesowano się możliwością eksploataowania artystycznego synestezji”. M. Wallis: *Secesja...*, s. 157.

<sup>34</sup> O tym motywie pisze M. Podraza-Kwiatkowska: *Bóg, ofiara, clown czy psychopata? O roli artysty na przełomie XIX i XX wieku*. W: Eadem: *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski. Teoria i praktyka*. Kraków 1975, s. 384.

wpisanym w rolę Emila – Edypa jest również śmierć Mariki Huban. Czytelnicy *Króla Obojga Sycylii* poznają brulionowe zapiski, artystyczne próby bohatera, są świadkami jego zmagania ze sztuką i z własnymi wyobrażeniami na jej temat. Niespełniony artysta przemienia własne życie w dzieło sztuki<sup>35</sup>.

W powieści Andrzeja Kuśniewicza przedstawienie płaszczyzny powszechnej („dziejów monarchii”, „epoki przekwitającej moderny”) przypomina teatr. Emil R., a także pozostali bohaterowie, odgrywają w nim swoje role (artysty dekadenta, mordercy, dręczycielki, ofiary i inne). Spektaklem jest życie towarzyskie w Wiedniu i Białej Cerkwi, sceną staje się pokój dziecienny, garnizon i kawiarnia. Scenariusze podsuwa codzienne życie, a także filozofia i sztuka. Natomiast na płaszczyźnie prywatnej w centrum uwagi usytuowany został bohater, dla którego „aktorstwo” jest sposobem ucieczki od własnego „ja”. Na kartach *Króla Obojga Sycylii* naszkicowana została koncepcja człowieka, który odgrywając role (podejmowane świadomie bądź narzucane), coraz bardziej oddala się od siebie. Jednostka zagubiona, niespójna, słaba, aktor i zakładnik sceny – to człowiek w teatrze kultury.

---

<sup>35</sup> „Człowiek zmierza w kierunku stania się dziełem sztuki. Sam jest artystą i sam dziełem. Ma być absolutem, ale absolutem estetycznym, a nie etycznym. Ma stać się godnym absolutnego podziwu – nie litości, nie współczucia, lecz właśnie podziwu. Życie człowieka jest tragiczne. Ale tylko to, co tragiczne, jest godne podziwu”. J. Tischner: *Myślenie w żywiole piękna*. Wybór i oprac. W. Bonowicz. Kraków 2004, s. 201.

Elżbieta Dutka

## A Man in a Theatre of Culture – about Andrzej Kuśniewicz's Novel *The King of the Both Sicilias*

### Summary

The article consists a proposal of an interpretation, from anthropological point of view, of one of the best known Andrzej Kuśniewicz's novel – *The King of the Both Sicilias*. The entrance point of the article is a believe in a ballad-like character of the Kuśniewicz's work. The novel was given a name of a “ballad about a dead kingdom” on one of it's last pages. Kazimierz Wyka called *The King of the Both Sicilias* “the emperor'e and the king's ballad-like novel”. Following this track Elżbieta Dutka recognises in this book a predominance of drama elements and the presence of theatre plots. A specific narration makes it possible to distinguish the two different spheres: a public and private one. The first mentioned area is connected with the world presented in the novel – the picture of Austrian-Hungarian monarchy and Vienna at the turn of the century and the beginning of the World War I. At the public surface of the Kuśniewicz's novel, the artificiality of live, that creates a condition for culture to become a certain kind of a theatre is exposed. In the same time, the way of construction of the main character as an artist, taking a role of a decadent, an unhappy lover of his own sister and an accidental murder of a young Gipsy-girl, brings into a mind an idea that was developed by Józef Tischner – the concept of human as a drama-being.

Эльжбета Дутка

Человек в театре культуры –  
о *Короле обеих Сицилий* Анджея Кусьневича

Резюме

В статье содержатся предложения интерпретации в антропологической перспективе одного из наиболее известных романов Анджея Кусьневича – *Короля обеих Сицилий*. Отправной точкой работы является убеждение о «балладном» характере произведения. На одной из последних страниц романа оно называется «балладой о мертвом королевстве». Казимеж Выка назвал *Короля обеих Сицилий* «австро-венгерским балладо-романом». Следуя этому указанию, Эльжбета Дутка замечает в книге доминанцию драматических факторов, а также наличие сюжета, связанного с театром. Благодаря специфическому повествованию в этой нетипичной «балладе» можно выделить две области: общественную и частную. Первая из них связана с изображенным в романе миром – картиной австро-венгерской монархии и Вены на рубеже веков, а также в начале первой мировой войны. В общественной плоскости в романе Кусьневича показана искусственность жизни, которая приводит к тому, что культура становится своего рода театром. В свою очередь, способ представления образа главного героя – модернистического художника, который принимает роль декадента, несчастливого любовника своей сестры и случайного убийцы молодой цыганки – наводит на мысль о развиваемой Юзефом Тишнером концепции человека как драматического существа.